

「タネリはたしかにいちにち

噛んでゐたやうだった」の成立考（下）

中 地 文

四 童話「タネリはたしかにいちにち

噛んでゐたやうだった」の成立

（一）先駆作品との関連と異同

賢治童話「タネリはたしかに」^{注1}の成立過程を追って、これまで先駆作品「若い研師」「若い木霊」「サガレンと八月」の内容を検討してきたが、その結果おおよそ次のようなことを確認した。

一つは、「タネリはたしかに」成立の起点に位置する草稿断片「若い研師」第一章とその改稿形「若い木霊」とは、ともに春ゆえに性の目覚めが促され〈修羅〉意識に捕われるという賢治固有の〈春〉と〈修羅〉の問題を、「鴉の火」という物体および「暗い木立」等の空間に置き換えて形象化し、一種の幻想譚として描き出した作品であったということである。またもう一つは、

それとは別系統の作品「サガレンと八月」は、賢治が自己の〈修羅〉観を大神の現れる世界といった空間イメージへと形象化し、〈修羅〉の克服、〈修羅〉からの帰還という主題を展開しようと企図して挫折、中絶したものであったということである。

これら二系列の作品を基として「タネリはたしかに」は成立したわけであるが、それではこの「タネリはたしかに」という作品は、実際どのような主題と構造を持っていたのか。

この問いの答を得るためには、既に内実の明らかになっているこれらの先駆作品と「タネリはたしかに」との関連と異同の実態を把握し、そのうえで改作の意味を考察することが有効であろう。よって以下、「タネリはたしかに」がこれら二系列の作品から何を受け継ぎ、何をどのように改変して成立したのか、その状況から検証してゆくことにする。

「タネリはたしかに」とその先駆作品との関係は、これまでに
も入沢康夫氏^{注2}や鈴木健司氏^{注3}、伊藤真一郎氏^{注4}らによって検討されて
きており、少年タネリを主人公とするこの物語が登場人物の設定
では「サガレンと八月」を踏襲し、舞台設定やストーリー展開の
大要は「若い木霊」から継承していることをはじめ、状況設定
その他に幾つかの改変が加えられていることも解明されている。
しかし、物語の大筋は一致していると言われる「若い木霊」と
「タネリはたしかに」とを比較した時、作品空間の構造に重大な
相違が見られることは従来指摘されてこなかった。本稿では、ま
ずこの点に注目してみたい。作品の主題の改変とも深い関わりを
持つと考えられるこの空間構造の相違とは、具体的には次のよう
なものである。

すなわち、先に第二章において確認した通り、「若い木霊」
はその先駆形「若い研師」第一章と同様、日常世界の中に一時
的に非日常的幻想世界が介入してくるという構造を持つ作品だっ
た。が、一方「タネリはたしかに」は、幻想世界の介入が見られ
ないという点で「若い木霊」とは異なる構造を持つ作品であっ
たと認められるのである。こうした二作品の違いは、鳥を追って
行った主人公が不気味な暗い森を目にする場面を対比することに
よって浮かび上がってくる。「若い木霊」と「タネリはたしか

に」から各々その場面を引用すると次のようになる。

そして鳥は向ふの碧いそらをめがけてまるで矢のやうに飛び
それから急に石ころのやうに落ちました。そこには桜草がい
ちめん咲いてその中から桃色のかげらふのやうな火がゆらゆ
らゆらゆら燃えてのぼって居りました。(中略)若い木霊
はしばらくそのまはりをぐるぐる走ってゐましたがたうたう
／「ホウ、行くぞ。」と叫んでそのほのほの中に飛び込みま
した。／そして思はず眼をこすりました。そこは全くさっき
暮がつぶやいたやうな景色でした。(中略)その向ふは暗い
木立で怒鳴りや叫びががやがや聞えて参ります。

〔若い木霊〕

タネリは、一つの丘をかけあがって、ころぶやうにまたかけ
下りました。そこは、ゆるやかな野原になってゐて、向ふは、
ひどく暗い巨きな木立でした。鳥は、まっすぐにその森の中
に落ち込みました。

〔タネリはたしかに〕

二作品を比べてみてわかるのは、「若い木霊」に描かれた「暗
い木立」とは、桜草から立ち昇る炎の中に飛び込むという主人公
の行為の結果生じてきた一種の幻想世界であったが、それに対
して「タネリはたしかに」に描かれた「暗い巨きな木立」は、主

人公が丘を越えて鳥を追って行った結果辿り着いた一地点であったということである。このことは、鳥の降下する場所が「〔若い木霊〕」では「桜草」の中であるのに対し、「タネリはたしかに」では「暗い巨きな木立」そのものであるという違いからも読み取れる。また、「〔若い木霊〕」では主人公が実際に「暗い木立」を見る右の場面まで不気味な暗い森の存在は一切暗示されていないのに対し、「タネリはたしかに」では作品の冒頭部に既に「森へは、はいつて行くんでないぞ。」という危険な森の存在を語る母親の言葉が書き込まれていることから裏付けられる。

これらのことから、「〔若い木霊〕」と「タネリはたしかに」とは、片や日常世界に一時的に介入してくる幻想世界の生起と消滅の物語、片や日常世界と同一平面上に存在する禁断の地への接近とそこからの帰還の物語というように、作品空間の構造の全く異なる物語であったと理解できるのである。

さて、それでは、こうした作品空間の構造の改変は、作品の主題の変化とどのような関わりを持っているのか。

第二章で述べたように、「〔若い木霊〕」は或る特定の原因によって一時的に幻想世界が介入してくるという構造を用いて、主人公が「春」の象徴である「鶉の火」に心惹かれてそれを求めた結果「修羅」の象徴としての「暗い木立」の幻想を呼び起こす、と

いう内容を描いた作品であった。そうしてみると、「タネリはたしかに」の成立に伴って幻想世界の介入という構造が失われたということとは、このような「春」と「修羅」のテーマ自体が改変されたということの意味していると受け取れる。実際、「タネリはたしかに」では、主人公が「鶉の火」に執着しそれを求めるという設定は消えている。では、「タネリはたしかに」に描き出された不気味な暗い森は、もはや「修羅」の世界を象徴するものではないのだろうか。こうした疑問が生じるが、「タネリはたしかに」の作中における暗い森の設定を検証するならば、「修羅」の象徴としての意味づけは「〔若い木霊〕」からそのまま引き継がれているという結論に達する。その理由として挙げられるのは次の三点である。

第一に、この不気味な暗い森の描写を「〔若い木霊〕」と「タネリはたしかに」とで比較してみると、主人公には何の木が生えているのかわからないこと、奇態な「怒鳴りや叫び」が中から聞こえて来ることなど、その特徴はほとんど一致している。また第二に、森の中から現れる化け物は、「〔若い木霊〕」での「まっ青な顔の大きな木霊」から「顔の大きな犬神みたいなもの」へと変えられたが、これは「サガレンと八月」の設定を取り入れた結果であり、「サガレンと八月」の作中で犬神の現れる世界が「修羅」

の世界を意味していたことを思えば森の意味づけに変更が加えられたとは考えられない。そして第三に、主人公の呼びかけに対する森の中からの答の内容も改稿の際に変えられたが、その内容に關しては「えい畜生。スペイドの十を見損っちゃった。」と會話が締め括られる「〔若い木霊〕」のそれよりも、次のように締め括られる「タネリはたしかに」のそれの方がより効果的に「修羅」の世界を表現していると見られるのである。

「行くのかい。さよなら、えい、畜生、その骨汁は、空虚^{から}だったのか。」

この「その骨汁は、空虚だったのか。」という言葉は、詩「三五」〔つめたい風はそらで吹き〕の下書稿の中の「見給へここに地質時代の各紀の爬虫が集つてゐる／その各々がじぶんの祖先の血をたべたいとひしめてゐる」という一節と同質の発想に基づいて発せられた言葉ではないかと考えられる。そうしてみると、賢治は「その骨汁は、空虚だったのか。」という言葉を森の中からの答に組み込むことによって、「〔若い木霊〕」の作中で「暗い木立」に付与した爬虫類の騒ぐ地質時代の森林という「修羅」世界のイメージを、ここでさらに強化したと判じられよう。

以上のことから「タネリはたしかに」に描き出された不気味な暗い森は、主人公の行為によって呼び起こされた幻想世界でこそ

なくなったものの、「修羅」の世界を象徴するという点では「〔若い木霊〕」の森と変わっていないと認められる。それでは、この作品において「修羅」を象徴する暗い森は、どのような主題との関わりにおいて描き出されたのか。

「〔若い木霊〕」から「タネリはたしかに」への改稿過程で、主人公が鶴を追って行き不気味な暗い森を見るに至る理由が「鶴の火」を求めたこと^{注5}から「遊び相手を求めたこと」へと変えられていくということは、早くより入沢康夫氏によって指摘されている。そして、こうした改変の理由については、鈴木健司氏が「妹」との通信の断念^{注6}へという作品の主題改変の一環と捉える立場から、賢治が鶴を追う主人公に亡妹の化身である白い鳥を追う自分を仮託したためだと解釈している。この鈴木氏の説は、「タネリはたしかに」では主人公タネリに孤独の様相が与えられていること、タネリの追って行った鶴には「白い鳥」のイメージが付加されていること、賢治が「白い鳥」を亡妹の化身と見ている例が詩「白い鳥」にあること等を根拠としており、説得力のあるものだといえるだろう。よって、鶴を追って行ったタネリの行為の意味するところに關して鈴木氏の説を取り入れるならば、「タネリはたしかに」で主人公が行き着いた不気味な暗い森は、亡妹トシへの執着の果てに存在する「修羅」を表していたという

ことになる。つまり、この作品に展開されていたのは「ひとりばかりの妹」(「オホーソク挽歌」)への執着と「修羅」の問題、もう少し広げて考えれば、全体の幸福追求という目的と相反する一個人への執着と「修羅」の問題だったということになる。このような問題は、前章の終りで少し触れた通り「サガレンと八月」の背後に隠蔽されていたものであり、「サガレンと八月」を先駆作品に持つ「タネリはたしかに」においてそれが展開されたということは充分考え得るだろう。

しかし、ここで「タネリはたしかに」の主題をこのようなものと断定してしまうには気になる点がいくつかある。それは次のような点である。

一つは、「タネリはたしかに」に右のような一個人への執着と「修羅」の問題が展開されていたとする場合、「修羅」を象徴する暗い森は主人公の執着心によって呼び起こされた幻想として描かれる方がより効果的だったと思われるが、なぜこの作品において森は、主人公の心理や行為に関わりなく物語のはじめから存在するものとして新たに設定し直されたのかということである。

また二つ目は、この作品に右のような問題が展開され、最終的には執着の断念が語られていたとするには、主人公タネリ^{注7}の造形が「余りにも消極的・没個性的」(伊藤真一郎氏)であると

いうことである。執着の断念を主題とするならば、主人公が暗い森に入ることや自らの意志で思い止るという設定が必要だと思われるが、伊藤氏の指摘する通り、この作品の主人公タネリは森から現れた大神を見て怯えて逃げてきたに過ぎなかった。

そして三つ目は、「タネリはたしかに」の作中には、右のような主題以外に、「若い木霊」で「鵲の火」に象徴されていたものと同じ性の目覚めの季節「春」のテーマが依然として残存しているということである。それはタネリの耳に暮の考えていることが聞こえてくるという設定で記されている。暮の考えとは、

(どうだい、おれの頭のうへは。／いつから、こんな、／ぺらぺら赤い火になったらう。)

というものであり、また、

(そこらはみんな、桃いろをした木耳だ。／ぜんたい、いつから、／こんなぺらぺらしだったのだらう。)

というものである。ここには「若い木霊」の中で繰り返されていた「鵲の火」という言葉自体は全く登場しない。しかし、「頭のうへ」すなわち空が「ぺらぺら赤い火」になったということは、「若い木霊」で語られた「鵲の火」だ。もう空だって碧くはないんだ。」という状況と同じことを表現しているといえるだろう。

また、「そこらはみんな、桃いろをした木耳だ」とは、「若い木

「霊」でいう「そらでも、つちでも、くさのうへでもいちめんいちめん、もゝいろの火がもえてゐる。」という状況を表していると考えられる。そもそもこの「桃いろをした木耳」とは「若い木霊」で用いられた「桃色のペラペラの寒天」という語を言い換えたものではないかと思われる。こうしてみると、「タネリはたしかに」では「鶉の火」という言葉は意識的に削除され、また主人公が墓の独言を聞いて胸を高鳴らせるという設定は失われたが、すなわち主人公は傍観者へと押し遣られたが、「若い木霊」で展開されていた性の目覚めの季節としての「春」のテーマは、確かに継続して描かれていると認められるのである。

さらに四つ目に、こうした「春」のテーマの残存と関連して気になるのは、主人公タネリの追って行く「白い鳥」の描写を検討するならば、そこからは単に亡妹トシの化身という意味だけではなく、「若い木霊」の鶉に付与されていたような「春」の象徴としての意味も抽出できるということである。「若い木霊」と「タネリはたしかに」から鳥の登場する場面を引用すると次のようになる。

その時向ふの丘の上を一足のとりがお日さまの光をさへぎって飛んで行きました。そして一寸からだをひるがへしましたのではねうらが桃色にひらめいて或ひはほんたうの火がそ

こに燃えてゐるのかと思はれました。若い木霊の胸は酒精で一ぱいのやうになりました。

〔若い木霊〕

その時、向ふの丘の上を、一足の大きな白い鳥が、日を遮ぎって飛びたちました。はねのうらは桃いろにぎらぎらひかり、まるで鳥の王さまとでもいふふう、タネリの胸は、まるで、酒でいっぱいになりました。

〔タネリはたしかに〕

これらを比べてみると、「若い木霊」の方にのみ「春」の象徴「鶉の火」を巡る記述があり、「タネリはたしかに」の方にのみ亡妹トシを暗示する「白い鳥」という記述があるという違いはある。が、羽の裏が桃色に光っているといった特徴は全く一致しているのである。そして、この羽の裏が桃色に光るという特徴は、「若い木霊」の方で「はねうらが桃色にひらめいて或ひはほんたうの火がそこに燃えてゐるのかと思はれました」という文脈で表現されているように、「火がそこに燃えてゐる」ように見えることと実は同義だと判じられる。このことから、「タネリはたしかに」では「鶉の火」という言葉自体は巧妙に省かれているものの、主人公の会おう鳥に「若い木霊」と同じ「春」の象徴としての意味を引き続き付与していたと認められるのである。

以上のように、「タネリはたしかに」を全体の幸福追求という目的と相反する一個人への執着と〈修羅〉の問題を描いた作品と規定すると、幾つかの問題点、疑問点が生じてくる。それでは、これらの問題点、疑問点を解決する方向でこの作品を解釈し直すところのような結論を得るか。そうした方向で解釈を試みた結果、本稿では次のような結論に達する。

まず考えられるのは、この「タネリはたしかに」という作品において〈修羅〉のテーマは二重の意味を帯びていたのではないかということである。すなわち、この作品には、寂しさに耐え兼ね遊び相手を求める主人公に即して全体の幸福追求という目的に相反する一個人への執着と〈修羅〉の問題が描かれると同時に、主人公の心とは無関係ながら、春の野原という舞台設定に即して性の目覚めの季節〈春〉に内在する〈修羅〉の問題も描かれていたのではないかと考えられるのである。〈修羅〉を象徴する暗い森が主人公の心理と不可分な幻想としてではなく、元々その地域に存在するものとして設定されていたことは、〈修羅〉が主人公の心理とは無関係な問題とも関わりを持っている可能性を示唆しているといえるだろう。

そして、そこから発展してさらに考え得るのは、そのように二重の意味を持たせて〈修羅〉を描き出したこの作品の本来の目的

とは、執着の断念といった主題を描くことではなく、実は幼い主人公の目を通して現実世界に重なり合って存在している〈修羅〉空間の認識を行うことにあったのではないかということである。つまり、作品の主眼は、主人公の幼い孤独な目によって確認された不可思議な空間構造そのものの描出にあったのではないかと思われるのである。暗い森に入ること自らの意志で思い止まる主体的な主人公ではなく、幼い無邪気な主人公が要請されたのは、それゆえではないだろうか。

以上、「タネリはたしかに」の作品空間の構造と主題とを主に先駆作品との関連と異同の実態を検証することによって探ってきたが、その結果得た右のような結論は、「タネリはたしかに」の成立に伴って新たに付け加えられた設定の意味からも裏付けられるように思われる。以下次節では、その様子を見てゆきたい。

(二) 付加された設定の意味

「若い木霊」から「タネリはたしかに」への改稿に際して新たに付け加えられた設定のうち最も重要だと考えられるのは、題名にも採用されているように、主人公タネリが春の野を散策し不気味な暗い森を見て戻って来る間「藤蔓」を噛んでいたということである。この藤蔓を噛むという行為の意味についてはこれまで

にも様々な解釈が提出されてきており、それぞれに興味深いが、この設定を加えた作者の最大の意図は、やはり物語終結部の次のような場面を描き出すことにあったのではないかと思われる。

「藤蔓みんな噛ちって来たか。」

「うんにゃ、どこかへ無くしてしまったよ。」タネリがぼんやり答へました。

「仕事に藤蔓噛みに行つて、無くしてくるものあるんだか。

今年はおいら、おまへのきものは、一つも編んでやらないぞ。」お母さんが少し怒って云ひました。

「うん。けれどもおいら、一日噛んでゐたやうだったよ。」

タネリが、ぼんやりまた云ひました。

「さうか。そんだらいい。」お母さんは、タネリの顔付きを見て、安心したやうに、またこならの実を搗きはじめました。

伊藤真一郎氏も指摘しているように、^{注9}「タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった」という作品の題名はこの場面に由来しており、作者がこの最後の母子の会話を殊更意図的に描き出したことが窺われよう。

では、作者はこの場面を描くことによって何を表現しようとしたのだろうか。

この母子の会話の中でまず第一に注目されるのは、作品の題名

と直接関わりを持つ「けれどもおいら、一日噛んでゐたやうだったよ。」というタネリの言葉である。ここで「やうだった」とタネリに曖昧な表現をさせているのは、続く「タネリが、ぼんやりまた云ひました。」という説明から、タネリの「ぼんやり」した様子を示すためだと受け取れる。こうしたタネリの「ぼんやり」した様子の提示は、直前の「タネリがぼんやり答へました」という部分でもなされており、この場面を通して作者がそれを強調して描き出していることがわかる。それでは、タネリの「ぼんやり」した様子をここでこのように強調して描き出すことには、いったいどのような意味があったのか。

この点について伊藤真一郎氏は、「化け物の類が跋扈する未知の世界を垣間見た驚愕と衝撃の余韻が、未だなお、タネリを茫然自失の状態に浸しているわけである」と説明し、「タネリの心の動揺」の表現をそこに見出している。^{注10}しかし、タネリが大神のいる暗い森を見て逃げてきた直後の、栗の木に呼びかけ、かたくりの葉に浮き出た模様を読む行動からは、そのような動揺した心は読み取れない。よって、それらの行動を経て家に帰ってきた後のタネリから暗い森を見たことによる「驚愕と衝撃の余韻」を汲み取るのは少し無理があるように思われる。ではなぜタネリは「ぼんやり」とした状態に陥ったのか。また、なぜ作者は殊更に強調

してそれを描き出したのか。このように考えてきた時に思い当たるのは、童話集『注文の多い料理店』に収録された童話「月夜のでんしんばしら」にも、これと同じような主人公の「ぼんやり」とした状態への作者の注視が見られるということである。

「月夜のでんしんばしら」には或る月夜の晩に「恭一」という少年が鉄道線路の横を歩いていて見た〈電信柱の行進〉が描かれているが、それを描出する過程で恭一の「ぼんやり」した状態が二度程写し出されている。それは、

「どろどろどろどろやつて行き、恭一は見てゐるのさへ少しつかれてぼんやりになりました。」
(傍線筆者)

という部分と、

「大将ならずゐぶんおもしろいでせう。」恭一がぼんやりたづねますと、ぢいさんは顔をまるでめちやくちやにしてよろこびました。
(傍線筆者)

という部分の二カ所であるが、そのうち特に前者からは、恭一のこうした「ぼんやり」の理由を読み取ることができるだろう。すなわち、恭一が「ぼんやり」となったのは、「恭一は見てゐるのさへ少しつかれてぼんやりになりました」とあることから、歩いたことによる肉体的疲労のためでも驚愕による心の動揺のためでもなく、非日常的な不可思議な出来事を見たことによる精神的疲労

のためだったと理解できるのである。このような恭一の疲労については、既に安藤恭子氏が現存草稿の執筆は大正十二年頃かと言われる童話「茨海小学校」の次の部分との関連を指摘している。^{注11}

たゞ呉れ呉れも云つて置きますが狐小学校があるといつてもそれはみんな私の頭の中にあつたと云ふので決して偽ではないのです。(中略) 私は時々斯う云ふ勝手な野原をひとりで勝手にあるきます。けれども斯う云ふ旅行をするにあとで大へんつかれます。殊にも算術などが大へん下手になるのです。

(傍線筆者)

安藤氏は「茨海小学校」のこの部分との関連から、「月夜のでんしんばしら」の恭一の疲労を「幻想に伴う疲労」と解釈しているが、そうしてみると恭一と同様に不可思議な出来事を見てきたタネリの「ぼんやり」とした状態も、「幻想に伴う疲労」と同質の精神的疲労を示すものだったと捉えられよう。

このことから、物語の最後の場面でタネリの「ぼんやり」した様子を殊更に強調して描き出した作者の意図とは、タネリがその日一日歩いてきた野原が普通の野原ではなく、幻想を空間化した不可思議な野原であったことを強調して表現することにあつたのではないかと考えられる。つまり、「藤蔓」を噛むという設定は、それを噛んでいたかどうかも定かではない最終場面におけるタネ

リの「ぼんやり」した状態を効果的に演出する役割を担うことによって、タネリが散策してきた野原が実は非日常的な空間であったことを示すものだったのではないかと判じられるのである。

こうしてみると、前節の終りで得た「タネリはたしかに」は不可思議な空間構造そのものを描き出そうとした作品だったのではないかという結論は、この「藤蔓」を噛むという設定の持つ意味からも裏付けることができるだろう。また、ここでさらに付け加えるならば、「[若い木霊]」からの改稿過程で主人公に孤独の様相が付加されたということも、一面ではこうした結論を裏付けるものだったと認められる。安藤恭子氏が「月夜のでんしんばしら」の検討において指摘しているように、^{注12}あるいは詩「小岩井農場」の次の一節から読み取れるように、賢治において「孤独」とは幻想に捕われ、不可思議な出来事に遭遇する条件ないしは資格としての意味を持っていたと見られるのである。

《あんまりひどい幻想だ》

わたくしはなにをびくびくしてゐるのだ

どうしてもどうしてもさびしくてたまらないときは

ひとはみんなきつと斯ういふことになる

なお、タネリが幼童であることも、そうした資格の一つだったと捉えることができるだろう。初期の童話「雪渡り」「愛国婦人」

大正十年十二月、十一年一月に狐の幻燈会への入場資格が「十一歳以下」とあるように、賢治は幼童を非日常的空間へ入る資格を持つものとして認識していた。

さて、このように見てくると、この「タネリはたしかに」という作品は、孤独であり幼童であるという非日常的世界を見る者としての資格を備えた主人公を案内人として、現実世界と隣接して存在する非日常的な空間、具体的には春の野原の果てに存在する「修羅」の空間を描き出した作品だったと判じられる。そして、前節で確認したとおり、そのような空間構造の描出に重ねて全体の幸福の追求という目的と相反する一個人への執着と「修羅」の問題を描き出した作品だったと考えられる。

だが、ここに至って尚もう一つ検討しなければならない問題が残っていると見えるだろう。それは、物語の最終場面でタネリが答えた「うん。けれどもおいら、一日噛んでゐたやうだったよ。」という言葉聞いた母親の反応の意味をめぐる問題である。先に一度引用したように、藤蔓をなくしてしまったタネリが「けれどもおいら、一日噛んでゐたやうだったよ」と答えるのを聞いて、母親は「さうか。そんだったらいい。」と述べ「タネリの顔付きを見て、安心」したのだった。こうした母親の反応の意味するところとは何なのか。また、それを描き出した賢治の意図とは何だった

のか。

この問題に関しては、これまでも幾つかの見解が提出されてきているが、^{注13}ここで今一度そもそも母親の不安とは何なのかという点を考えるならば、それは賢治において次の二つの意味を持っていたと認められよう。一つは、「サガレンと八月」の母親の不安と同様に子供が異世界へと連れ去られてしまう不安、あるいは「川へはいらないでね。」と述べる「銀河鉄道の夜」の母親に見られるような子供の死に対する不安である。また、もう一つは、「水と後光」の終結部で父親の言葉を聞いてうつむいた母親の姿から推測されるような、子供が成長し「まっすぐに立ちあがってあらゆる生物のために、無上菩提を求め」て自分の元を去って行く不安である。賢治の作品における母親の不安にはこれら二つの意味があると見られるが、この「タネリはたしかに」の場合、どちらか片方だけではなく、これらが両方とも当てはまるのではないだろうか。すなわち、「タネリはたしかに」の母親は、仕事の役には立たなかったものの自分の言いつけを守って藤蔓を噛んでいたと言う「タネリの顔付き」に墮落も成長も何の変化も見出さなかったがゆえに安心したのではないだろうか。タネリの「ぼんやり」した「顔付き」を見て安心する母親の反応には、単に息子が危険から守られていることへの安心だけではなく、「ぼんやり」

とした幼い姿が保たれていることへの安心、きつぱりと立ちあがって行ってしまう様子のないことへの安心があるように思われるのである。

こうしてみると、「タネリはたしかに」の物語自体は、〈修羅〉世界を象徴する不可思議な空間の存在を認識して帰ってきたタネリの疲れてぼんやりした幼い様子を示すことで閉じられているが、母親の安心を描き出した作者には、変化のないタネリの背後に成長したタネリの姿も既に見えていたのではないかと想像される。殊更に無変化を描き出した背後には、変化が意識されていたのではないかと想像されるのである。タネリの見た「なかには、どんなものがかくれてゐるか知れ」ない「ひどく暗い巨きな木立」とは、「銀河鉄道の夜」のジョバンニの見た「その底がどれほど深いかその奥に何があるかいくら眼をこすってのぞいてもなんにも見え」ない「大きなまっくらな孔」と同種のものであったように思われる。「タネリはたしかに」で暗い森の前から逃げてくるタネリを描き、その特に変化の見られない幼い様子を母親の安心という形で表現した作者賢治には、石炭袋・空の孔を前にして「僕もうあんな大きな暗の中だってこわくない。きつとみんなのほんたうのさいはいをさがしに行く」という決意を抱く成長した少年の姿が既に見えていたのではないだろうか。

その意味で「タネリはたしかに」は、〈修羅〉の克服、〈修羅〉からの帰還を描こうとして挫折、中絶した「サガレンと八月」を、主人公が〈修羅〉を克服し全体の幸福追求の決意を得て帰還する物語である「銀河鉄道の夜」へと繋げる過程において創作されたものだったといえるのではないかと考えられる。「サガレンと八月」を「銀河鉄道の夜」へ繋げる過程において、主人公に〈修羅〉の空間の存在を確認させる物語として創作されたのがこの「タネリはたしかに」だったのではないかと考えられるのである。「タネリはたしかに」成立の背後に「銀河鉄道の夜」の構想があったのではないかという指摘は、別の見地から伊藤真一郎氏も行っているが、^{注14}このような推測は大正十三年前後というこの作品の成立時期からいっても成り立ち得るものだといえるだろう。

(三) 賢治の童話観、童話創作の意図との関わり

さて、これまで「タネリはたしかに」の成立過程を検討し作品内容の解説に努めてきたが、いわば賢治の空間意識を形象化したようなこの童話作品の成立には、賢治独自の童話観、童話創作の意図も大いに関わっていたように思われる。最後にこの点について少々触れておきたい。

まず、第一に指摘しておきたいのは、賢治は自作の詩と童話を

「心象スケッチ」であると述べており、童話創作の意図の根本には読者である子どもたちに「心象スケッチ」を提供しようという目的があったと見られるが、春の野の果てに〈修羅〉を象徴する不気味な暗い森が存在するという不可思議な空間構造の描出を主眼とした「タネリはたしかに」の在り方は、実はこの「心象スケッチ」の主張に則ったものであったことである。

近年公開された大正十四年十二月二十日付の岩波茂雄宛書簡の^{注15}中で、賢治は「心象スケッチ」の意義を次のように説明している。

わたくしは岩手県の農学校の教師をして居りますが六七年前から歴史やその論料、われわれの感ずるそのほかの空間といふやうなことにいつてもどうもおかしな感じやうがしてたまりませんでした。わたくしはさう云ふ方の勉強もせずまた風だの稲だのにとかくまぎれ勝ちでしたから、わたくしはあとで勉強するときの仕度にとそれぞれの心もちをそのとほり科学的に記載して置きました。

この説明は、『春と修羅』に収録された詩形式の「心象スケッチ」に関するものであるが、童話形式の「心象スケッチ」にも大略当てはまると考えられよう。ここで賢治は「歴史やその論料、われわれの感ずるそのほかの空間といふやうなことにいつてもどうもおかしな感じ」を「そのとほり」に記したのが「心

象スケッチ」だと述べているが、このことから「心象スケッチ」とは唯物論的世界観では律し切れない空間構造の認識を記録したものであったと理解できる。したがって、現実世界に重なうて「修羅」の空間が存在するという非日常的な空間構造そのものの描出を主眼とした「タネリはたしかに」の在り方とは、正にこうした「心象スケッチ」の主張の実践であつたと捉えられるのである。

また、右の問題と関連して第二に指摘しておきたいのは、「『若い木霊』」から「タネリはたしかに」への改作は童話形式の「心象スケッチ」の形成過程に合致していたということ、「タネリはたしかに」は童話形式の「心象スケッチ」として意識的に制作されたのではないかということである。

先に引用した書簡にも述べられていたように、賢治は詩形式の「心象スケッチ」では自己の認識や想念を「そのとほり」に記すことを志した。しかし、童話形式の「心象スケッチ」においては、それらの認識や想念に基づいて造型した世界像の描出を試みたと見受けられる。^{注16}すなわち、賢治にとって童話とは、自己の認識や想念や幻想を空間化して示すための様式であつたと受け取れるのである。そうしてみると、主人公の幻想として描かれていた「修羅」のテーマを主人公の心理とは関わりなく存在する空間の問題へと設定し直す方向で、つまり幻想を空間化する方向でなされた

「『若い木霊』」から「タネリはたしかに」への改作は、童話形式の「心象スケッチ」の形成過程と同じ軌跡を描いていたと認められよう。このことから、「タネリはたしかに」の成立にあたつては、童話形式の「心象スケッチ」の制作が意識されていたのではないかと推測されるのである。

そして、第三に指摘しておきたいのは、これまで本稿では触れてこなかった「タネリはたしかに」の特徴として作中に多くの歌が挿入されていることが挙げられるが、先駆作品には見られなかったこの特徴には賢治の童話観が反映されているのではないかということである。

入沢康夫氏が「うた物語」と評しているように、^{注17}作品冒頭のタネリの「でまかせのうた」をはじめとして、「タネリはたしかに」には「うた」もしくは節をつけて語られる台詞が物語の中に数多く取り入れられている。このように多くの歌が物語に挿入されたことの意味に関しては、「感動を常に歌にする詩人」として主人公タネリを設定することにより賢治は「詩人としての問題」をこの作品に描いたのだとする意見もある。^{注18}だが、「蜘蛛となめくちと狸」など明らかに詩人としての問題を扱っているとは見られない作品にも歌が効果的に挿入されていることを思えば、これはむしろ童話とは本来音読するものであると捉える賢治の童話観の反

映ではないかと考えられるのである。

賢治が童話を本来音読するものと捉えていたということは、弟妹や農学校の生徒たちに自作の童話を読み聞かせたという証言が複数残されていることや、昭和七年六月二十一日付の母木光宛書簡の中に「こどもらに読んで聞かせてあとでそつと質問して試してごらんになれば」という表現があることから推測できる。また、同書簡の中で「リルラといふ名前」の音に拘っていることや、賢治の童話作品そのものに擬音語、擬声語等が多用され語りのリズムに工夫が凝らされていることから窺われる。さらに、賢治の童話には、風が語ったという設定や蜂雀が語ったという設定等、物語を誰かが語って聞かせるという設定が少なからず見られることもその根拠になると思われる。これらのことから、賢治は童話を本来語って聞かせるもの、音読するものと捉えていたと受け取れるのであるが、そうしてみると童話としての発表を意図してまとめられたと判じられる「タネリはたしかに」に多くの歌が挿入されたのは、音読する際の効果が意識されたためであったと解釈することができるだろう。

以上、三点に互り簡単に触れてきたが、「タネリはたしかに」の成立にはこのように賢治の童話観、童話創作の意図も大いに関わりを持っていたと認められる。「タネリはたしかに」は、従来

賢治の童話の研究史上では余り注目されてこなかったが、実は童話形式の「心象スケッチ」の典型を示す作品であり、また賢治の童話観が強く反映された作品であったと理解できるのである。

おわりに

「タネリはたしかに」は、主人公タネリが春の野の明るさに誘われて外へ飛び出して行く場面から始まっている。野へ出たタネリは、大気の動きに春を感じ、柏の木に呼びかけ、水芭蕉に挨拶して歩く。こうした展開から、この作品は一見感受性の豊かな少年と早春の自然との交流を詩的に描き出したものであると見受けられる。そして、実際そのように捉えて充分美しい作品である。しかし、そのような作品として読んでいくと幾つかの不可解な点が作中に生じてくる。大神の現れる不気味な暗い森とは何かといった問題がそれであるが、こうした問題があるためにこの作品は「謎を秘めた作品」^{注20}と言われてきた。本稿では、そうした「タネリはたしかに」の謎を解き作品の実像を説明することを目的として、これまで「[若い研師]」第一章を起点とするこの作品の成立過程を追い、改作の意味を探ってきたが、その結果得た結論をまとめると次のようになるだろう。

「タネリはたしかに」は、「[若い研師]」第一章とその改稿形で

ある「若い木霊」から賢治固有の〈春〉と〈修羅〉のテーマを受け継いだ。また、「サガレンと八月」から全体の幸福追求の目的に相反する一個人への執着と〈修羅〉の問題、および〈修羅〉克服の課題を受け継いだ。しかし、「タネリはたしかに」においてこれら二重の〈修羅〉のテーマは、主人公の心理とは切り離され、飽くまでも空間の問題として描き出されたため、主人公の心の動きを追ってこの作品を読む限りそれは読み取れないものとなってしまった。このような作品形成の背後にあったのが、「心象スケッチ」の主張である。賢治はこの作品において童話形式の「心象スケッチ」を制作しようと試み、自己の空間認識を形象化して作り上げた、唯物論的世界観では律し切れない空間構造そのものを描出することを作品の主眼としたのだった。「タネリはたしかに」とは、いわばこのような作品であったのではないかと思われるのである。

なお、今回の検討では、作品の成立時期に関しては先行研究の検討結果をそのまま受け継ぎ、また「鶉の火」や「犬神」や「藤蔓」等の素材を作品中に取り込んだ賢治の教養的背景については何も触れなかった。これらの問題は、「タネリはたしかに」とその周辺の作品との関わりの問題とともに、今後の課題としたい。

注

注1

「タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった」を略し、本稿では「タネリはたしかに」と記す。

注2

入沢康夫『若い木霊』の問題（『凶区』16号 一九六七年五月）

注3

鈴木健司『タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった』の位置付けについて（『啄木と賢治』第8号 一九七六年十月）

注4

伊藤真一郎『タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった』論（『国文学』第74号 一九七七年六月）、『童話』タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった』考（『国文学』第23巻2号 一九七八年二月）

注5

注2に同じ。

注6

注3に同じ。

注7

注4に同じ。

注8

続橋達雄氏は「タネリのさびしさ」（『四次元』160号 一九六四年六月）の中で「詩『小岩井農場』では、さびしい時に、口笛を吹いた。タネリは、藤蔓を噛んでいる。」と述べ、藤蔓を噛む行為をタネリの「さびしさ」と関わるものとして捉えている。また、渡部芳紀氏は「タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった」試論（『国文学解釈と鑑賞』第49巻13号 一九八四年十一月）の中で「タネリが藤蔓を噛んでいるのは、多くの場合、孤独を噛みしめている時である。」と述べている。一方、鈴木健司氏は「タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった」の位置付けについて（注3参照）で「ホロタイタネリが一日じゅう藤蔓を噛んでいたのは犬神に連れさられるのを防ぐためなのだろう。」と指摘し、私市保彦氏も「賢治童話の魔術的地図―土俗と想像力―」（『武蔵大学人文学会雑誌』第21巻第1・2号 一九九〇年三月）で「それを噛んでいたためにタネリは狂暴な自然に呑みこまれずに帰還できた。その意味で藤

- 蔓はまさにタネリを村里につなぐ護符であったのだ。」と言う。
その他、儀府成一氏は「タネリが噛んでいたもの」(『啄木と賢治』第5・6号 一九七六年一月)の中で「『藤つる』は、タネリ自身の『衣』(きもの)につながる現実の問題でもありながら、手作りにちがいない衣類への、いつも満たされることのない幻想でもあったはず」と述べる。また、秋枝美保氏は「宮沢賢治作中人物事典」(『国文学』第36巻11号 一九九一年九月)の中で「藤蔓を噛み続けることは、彼が歌を口ずさむことを阻むのであり、『タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった』という長い題名は、歌を歌う行為と、母の制約との葛藤の中に、詩人としての問題があることを暗示する。」と言う。
伊藤真一郎「童話『タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった』考」(注4参照)
注9に同じ。
注10 安藤恭子「月夜のでんしんばしら―幻想と逸話の再構成―」(『国文学解釈と鑑賞』第51巻12号 一九八六年十二月)
注11に同じ。
注12 鈴木健司氏、私市保彦氏は、藤蔓を魔除けと見る立場から、母親が安心したのは、タネリが藤蔓を一日噛んでいたために無事であったということを確認したからだと解釈している(共に注8掲出論文)。また、伊藤真一郎氏は、母親の安心した様子と「ぼんやり」と元氣のないタネリの様子との間には「一種、それのようなもの」(傍点原文)があると述べ、そこに母子間の乖離が表現されていると見る(注9掲出論文)。
注14 伊藤真一郎「『タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった』論」(注4参照)
注15 青木正美『古本市場掘出し奇譚』(日本古書通信社 一九八六年十月)、「宮沢賢治学会イーハトーブセンター会報」第3号(一九九一年九月)
注16 拙稿「宮沢賢治の童話観をめぐって(下)―『心象スケッチ』としての童話―」(『東京女子大学日本文学』第72号 一九八九年九月)参照。

- 注17 注2に同じ。
注18 秋枝美保「宮沢賢治作中人物事典」(注8参照)
注19 『校本宮澤賢治全集』第九巻「校異」によれば、「タネリはたしかに」の現存稿は「清書後手入稿、署名入り。総ルビ付き。」の形で残されているという。このことから賢治はこの作品を童話として発表するつもりで纏めたのであろうと考えられる。
注20 渡部芳紀「『タネリはたしかにいちにち噛んでゐたやうだった』」(『国文学』第34巻14号 一九八九年十二月)

なお、本文の引用は『校本宮澤賢治全集』(筑摩書房 一九七三―七七年)による。ただし、ルビは省略した。

(なかし あや 本学助手)